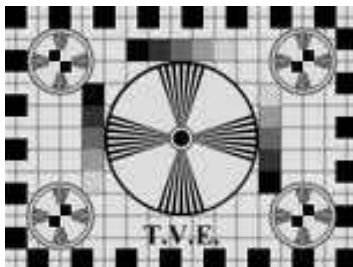


Imágenes del pasado intervenido por la ficción histórica televisiva del presente
Memoria sentimental del primer Franquismo (1939-1959)¹



Montserrat Huguet

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen

Este ensayo propone una reflexión sobre la función de nexo entre pasado y presente del imaginario audiovisual en la historia española del siglo XX. En los últimos diez años la producción de historia-ficción televisiva ha resurgido en España. Representa este un fenómeno que en la actualidad estudian tanto los expertos en comunicación audiovisual como los propios historiadores del ámbito hispano hablante. En este ensayo se indaga en la conexión histórico cultural entre el presente y el pasado narrado en los relatos de historia *ficcionada*, o ficciones *historizadas*, que son vehículos de la memoria y herramientas útiles para la historización de la vida corriente y de la mentalidad, en este caso de los españoles. La puesta al día sobre el tema en cuestión requiere el uso de varios tipos de fuentes bibliográficas y documentales (audiovisuales y escritas), organizadas en función de los siguientes aspectos básicos: la teoría a propósito de la historia, la memoria y la ficción, la historia contemporánea de España en la posguerra (1939-1959), la memoria sentimental de los españoles, y la ficción histórica televisiva en el presente. Se refiere finalmente un ejemplo reciente de la cadena pública TVE, la producción *Amar en Tiempos Revueltos*.

¹ PRE PRINT (versión resumida) del capítulo a publicar, en Ángeles Rodríguez Cadena (Ed): *Evocaciones audiovisuales del pasado colectivo. La ficción histórica en la televisión Iberoamericana 2000-2012*. (Buenos Aires, 2014, en prensa)

Abstract

This paper is a reflection on the role that media images has got as a link between past and present Spain's 20th history. In the last ten years the production of TV story fictions has resurfaced in Spain. This represents a phenomenon that is been studying by visual communication experts and historians in the Spanish-speaking area. This essay explores the historical and cultural connections between the past and present, told in *fictionalized* history or *historicized* fictions, which are memory vehicles and tools for historicizing of everyday life and mentality of the Spanish people. The update on the issue in question requires the use of various types of bibliographic and documentary sources (visual and written), all of them organized according to the following basic aspects: the theory about history, memory and fiction, the contemporary history of Spain after the war (1939-1959), the sentimental memory of the Spanish people, and historical fiction television productions at present. The paper finally refers a recent example of the public broadcaster TVE, the production *Amar en Tiempos Revueltos*.

Palabras clave

Historia, España, Memoria, Ficción, Trama, Televisión

Key words

History, Spain, Memory, Fiction, Screen, Television

La trama de la historia

“Si hubiera sido un novelista del siglo XIX o, en realidad, un verdadero novelista que refleja la sociedad que lo rodea, habría podido proyectar muchas cosas que eran suyas en un personaje ficticio, en una fábula sobre otros. Pero ay, prisionero de aquel modo de narrar de su propia cosecha y aunque el divorcio entre su personalidad actual y la pasada hubiera sido inesperado, no tenía más remedio que admitir la realidad: su propia ola de curiosidad por analizar la experiencia... y su fracaso”

Henry ROTH. *Una estrella brilla sobre Mount Morris Park* (1994). Alfaguara: Barcelona, 1999, p. 490

La historia decimonónica -y con ella el tiempo *progresista*, *tiempo continuum* como Benjamin lo llamó: componían una trama, principal conductora de las narraciones. La trama sigue siendo el vehículo mediante el que los recuerdos, los episodios del pasado, imágenes o ideas, se encadenan; en las tramas adquieren sentido incluso los argumentos menos claros del pasado, resumidos o estilizados para su comprensión en el presente. Las tramas de la experiencia y las de su narración configuran los escenarios de la historia otorgándole continuidad temporal. En las tramas -tejido del relato- se engarzan los sujetos, los hechos y las coyunturas narradas. En ellas, mediante la selección y la relación de ideas e imágenes, se hace posible un tejido extendido en el presente y el futuro. También que en la *memoria tolerada* (Huguet, 2007) -compartida a lo largo de las generaciones- circulen aquellos lugares comunes en los que las personas pueden reconocerse.

Recordaremos que en algunas culturas occidentales se ha creído que la naturaleza de los hombres actúa de manera invariable en cualquier tiempo o época (la grandeza de los mitos literarios se fundamenta precisamente en la generalidad atemporal de su validez), pues por alguna razón se hace reconfortante atribuir a la condición humana todo el conjunto de desgracias que atosigan a las personas tanto en la esfera de lo privado como en la de lo público. Desde esta óptica la trama de la historia sería siempre la misma. Pero la trama nunca es estática pues está siempre activa. En ella el tiempo (Compte-Sponville, 2001), junto con los actores y los escenarios, es su referencia conceptual más célebre. Ya se ha dicho que Walter Benjamin sugería con el *tiempo continuum* la manera en que el hombre moderno concibe y transforma el tiempo en una idea de progreso que avanza vertiginosamente y sin un fin aparente, un trazo pues largo por el que discurriría la historia. Frente al *tiempo continuum*, el presente está ahí como el *tiempo del ahora*.

Acarreando la memoria (activa, cambiante, caprichosa...) y el fruto de la indagación, se sitúa frente a la Historia, conclusa y estática aunque siempre por hacer.

La memoria sería un instrumento punzante que transgrede azarosamente la continuidad en la historia, trae del pasado al presente briznas de experiencia cuya selección obedece no obstante a leyes mutables. En su semblanza más popular, la memoria obra por casualidad, y se muestra implacable con aquello que rescata, a los que no priva nunca de sus rasgos menos agradables. En el tiempo del ahora de Benjamin la memoria puede acceder sin ser convocada, procurando eludir además la trama. Pues en la trama que se convierte en historia se perturba el interés singular de la memoria. En el *tiempo del ahora* el olvido se cobija en los huecos de la memoria y al margen de la trama. Los olvidos no los son en general por malicia alguna, si bien los hay intencionados y muy perniciosos para la memoria y para el tiempo del ahora.

Por lo general también los olvidos guían el discurso de la historia, pues el relato suele procurar la legitimación tanto de lo que se rescata como de lo que no. Los olvidados y los olvidos son actores y experiencias del pasado que, como los fantasmas que pueblan las novelas románticas, tienen gran corporeidad, manifestándose de tanto en tanto por las estancias del castillo a fin de que sus habitantes se aperciban de ellos y los rescaten para la escena. Aunque no se sepa que están ahí, olvidos y olvidados esperan pacientemente a que se les *recuerde* y, en el mejor de los casos, se les incorpore a la trama de la acción narrada. Con todo, la energía escondida en lo que *no es*, se debilita a fuerza de olvido pertinaz, y su tránsito a la condición de memoria seleccionada es dudoso y sobre todo arduo.

Entre la memoria y el olvido, como un destino siempre en el horizonte, suele señalarse el objeto de la historia: la *verdad*. Pero el problema de la verdad en el discurso de la historia, siendo central y clásico, ha ido acarreando otros: la justicia y la responsabilidad por ejemplo, tanto o más importantes que aquel. Al elegir qué mostrar, qué narrar, el historiador pretendería apuntar a la verdad, tanto porque la verdad es lo que se elige mostrar como lo que se decide no mencionar, y por lo tanto ocultar o desterrar al olvido. De modo que, junto a todo discurso de la historia, también su cara oculta –existente pero no visible– igualmente parte de la trama. Al erradicar de la historia sus zonas inconvenientes o bien onerosas, dirigentes e intelectuales pretendían proteger –mediante la inducción a la desmemoria– el aspecto saludable del relato.

La historia hecha ficción

No en todos los momentos de la historia son los mismos los métodos que mejor convienen a la representación de las ideas del presente o a la mención de lo que ya aconteció. En algunas épocas se alentó a tal fin la imaginación y en otras por el contrario se la denostó. Por su parte, comedia y tragedia, crónica o ensayo, han sido modos habituales de encarnar la representación de los discursos en cada tiempo. Podría pensarse que casi siempre, recordando el argumento de Thomas Hardy a propósito de la narrativa inglesa, que a partir del momento en que los historiadores pretenden dotar a la historia de las herramientas de la ciencia, la *imaginación* se hizo esclava de las circunstancias que la historia había tomado por inalterables, véanse por ejemplo, los acontecimientos.

Las quimeras o fantasías a lo largo de la historia por otra parte se han constituido en una forma de tiempo continuo que alberga un bagaje actualizado en cada tiempo del ahora. En la contemporaneidad, las ficciones, al igual que el resto de las producciones modernas sufren el mal de la contracción espacio-temporal. En absoluto resulta extraño que personas adultas hayan inventado y consuman *fantasía* (Huguet, 2007) con igual deleite que los niños. Esta característica, que puede sugerir el vicio de la infancia prolongada, es un rasgo muy abultado de nuestro tiempo, compatible no obstante con una madurez precoz de los adolescentes. A lo largo de la historia los argumentos de las historias ficcionadas concitaban el punto de encuentro entre las generaciones. Pero la transmisión inter generacional es más débil en el mundo contemporáneo que en las épocas precedentes. Puesto que las ficciones (historia y cuentos de tradición oral y escrita) han estado siempre en el centro de la transmisión inter generacional hoy, debilitado este nexo, las ficciones parecerían instrumentos devaluados.

En la historia reciente se observa que la vigencia de las ficciones es limitada en el tiempo: a menudo hijos y padres han crecido en tradiciones distintas que apenas si se solapan. El cuento tradicional de hadas es descartado por quienes cuidan de la salud mental de los pequeños, al considerar inapropiado a su sensibilidad el relato del mal que incluyen. El cuento *realista*, al estilo de la historia de un niño hijo de emigrante que pasa privaciones en el arrabal de una gran ciudad, ha tenido sin duda sus defensores en algunos momentos, al mismo tiempo que la fantasía más extrema –relatos de seres extra humanos capaces de magias improbables- rescataba de entre los lectores a muchos adolescentes tardíos de edad adulta que buscaban huir quizá de la parquedad de la vida corriente.

En este contexto ¿qué interés puede tener el relato de historia, incluso el ficcionalizado, para ciudadanías proclives a fantasías extremas y efímeras? ¿Qué destino o audiencia cabe a los relatos de historia ficcionados, a las fantasías sustentadas en episodios y personajes cuyo conocimiento en el tiempo del ahora permite la toma de conciencia del tiempo continuo? De la formación de las identidades nacionales (Rodríguez

Cadena, 2004) (Castelló, 2009) algo tienen que decir desde luego las ficciones y los relatos en general. Aquí se abren dos áreas de estudio complementarias. La primera hace referencia a las formas que historiadores y filósofos han considerado más convenientes al texto de historia (Veyne, 1984): historias convencionales, literatura, cine..., y a sus procesos narrativos (Ricoeur, 1999). El segundo área remite a las teorías sobre la importancia de los discursos de la historia en la formación de los estados nación (Carreras y Forcadell, 2003).

No es poco interesante al respecto el valor como fuente de instrucción que se concedió en el siglo XIX y primer tercio del XX a la novela histórica, especialmente en la cultura anglosajona y asimilable sin duda alguna al que a partir de la segunda mitad del siglo XX habrían tenido algunos dramas cinematográficos y televisivos. Paralelamente, la escritura histórica tuvo un destino literario (antes en los libros, luego en los formatos audiovisuales) pues la literatura (relato de la ficción) y la historia (relato de la experiencia) han urdido juntas el relato cultural implícito en el discurso de las civilizaciones occidentales. Los historiadores en la madurez de su oficio acaban concluyendo por lo general que la historia, en la edificación del relato, adquiere sentido gracias a una buena escritura. La inteligibilidad y la verosimilitud del relato, su capacidad de convicción, son cualidades inestimables tanto en la ficción como en la historia. A su vez, nada hace más accesible un relato al lector que el aderezo de la imaginación.

De este modo, escribir para contar la historia es también –como ya señalaran Hyden White y Paul Ricoeur (White, 2003) (Ricoeur, 1996.)- una manera de representarla, de evocarla –añadiría- otorgándole un aspecto inteligible y una levedad que la vuelva digerible. El sentido de las cosas de ayer en cada presente es diverso como bien se sabe, por eso las narraciones históricas tienen la obligación de dotar de algún significado a lo que ya no está y no puede en consecuencia explicarse por sí mismo. El relato de historia ficcionado es útil en la relación empática de las personas con respecto a la historia de su comunidad o país. Al igual que sucediera en las precisas descripciones narrativas de la literatura decimonónica, que servían de espejo y de pantalla auto reflexiva para escritores y lectores, así también, situaciones y personajes históricos ficcionados en el cine y la televisión guían la percepción que los sujetos tienen con respecto a su comunidad y a su historia, sirviendo de vehículo al reconocimiento en el grupo, en la herencia cultural y la historia.

Si a mediados del siglo XIX la literatura conmovía a las sociedades a propósito de configuración de las naciones de Europa, sugiriendo ejemplos de patriotismo, de castigo moral, ascenso social, entrega desinteresada a la causa común, pero mostrando también el oprobio y humillación de los seres humanos por culpa de la salvaje industrialización y el capitalismo ignominioso, algo semejante sucedería con los relatos audiovisuales de la

Europa emergente durante los Treinta Gloriosos o con la literatura y la televisión en la América Latina del último tercio del siglo XX (Huguet, 2002). Por mediación de series y *culebrones* los televidentes adquirirían nociones de historia, y así la Historia (relato) salió de los gabinetes de los especialistas y entró en contacto con la gente exponiéndose a su crítica, no en medios académicos sino en la salita del estar.

Precisamente era de los personajes anónimos, en los relatos políticos de la historia, de quien se aprendían las virtudes y se identificaban los vicios. Los ciudadanos más o menos iletrados, se apropiaban de los esbozos de las historias compartidas, en el sustrato de muchas historias nacionales. La estructura de los episodios –al modo de las entregas de los antiguos folletines- incidía en la repetición de los contenidos, recurrentes en cada entrega por si acaso el lector era novato. También proponía –como en la vida misma- la acción paralela de varios argumentos, señalando las circunstancias que los propiciaban, o mostrando –al estilo novelero del XIX- los rasgos de carácter de los personajes. A la gente no le importaban las pruebas que denotaban la verdad o falsedad de lo narrado, sino el resultado evocador del trabajo de guionistas, figurinistas, escenógrafos, iluminadores, etc. Con respecto a los personajes principales de las ficciones, el relato procuraba atenerse a los trazos sencillos que permitían visibilizarlos en su complejidad y papel histórico.

Claro que los protagonistas de los relatos ficcionados de historia eran sugeridos en facetas que la historia tradicional solía eludir: el sentimentalismo de su carácter, el dolor, la mezquindad, la honorabilidad, o el cinismo. El peso de las *modas*, estéticas o éticas del presente impregnaban a los personajes del pasado, no solo en sus vestimentas o maquillajes, sino por ejemplo en la ética de sus acciones. Pese a tanta confusión y descarrilamiento de las historias ficcionadas con respecto a los modos la historia escrita por los historiadores, las series de contenido histórico se han visto casi siempre recompensadas con la fidelidad de un espectador cuya mirada indulgente empatiza con ciertos relatos, haciéndolos propios.

En el sesgo, en la parcialidad, en el enfoque cultural, e incluso en la subjetividad de estas narraciones ficcionadas cabría hallar la oportunidad adecuada para incorporar el perfil humano a la crónica. Las miradas sesgadas o particulares permiten también abarcar lo que ya no está, pues el entendimiento subjetivo de las cosas del pasado ha de preceder a la elaboración y proyección del discurso que las describe y explica. La objetivación es uno de los mecanismos habituales en la construcción del relato, un mecanismo artificioso para el que se requiere el ejercicio de una acción subjetiva anterior. Así, el conocimiento *razonable* a propósito del ayer vincula ambos estadios, el subjetivo y el objetivo. El conocimiento razonable se ciñe además a las exigencias de la comprensión agregada de las imágenes expuestas al público, pues da por imposibles los elementos narrativos que se mantienen en la mera experiencia particular (subjetiva) del narrador.

Del la habilidad de la memoria al oficio de contar historias

El lazo habitual entre la historia y la memoria sugiere que ambas sean la misma cosa, tomándose en el lenguaje corriente la una por la otra. La memoria sin embargo entorpece de algún modo el constructo que es la historia, especialmente si es objeto de selección y organización por parte de los colectivos a quienes interesa y ven en ella un instrumento útil para su propia explicación y justificación. En cuanto a la así llamada memoria colectiva, lo usual será que quienes participan de ella lo hagan de varias a la vez, pues en su paso por la historia las personas toman parte de experiencias diversas que no siempre están conectadas entre sí. Resulta pues difícil dar una entidad concreta a la *memoria colectiva*, especialmente si esta se refiere a tiempos muy cercanos al presente en los que cada persona multiplica su actividad en diversos ámbitos. Aún así, de la memoria colectiva suele pensarse en términos absolutos, -oficiales- al gusto del régimen dominante en el tiempo al que se refiere, o al de aquel del presente que la rescata y utiliza para la reescritura de la historia. Nada puede haber menos real que la memoria colectiva de una nación o pueblo. Antes de ser fuente para la historia, la así denominada memoria colectiva –que se almacena y protege de múltiples maneras, desde los lugares conmemorativos hasta los anuarios escolares- es sobre todo un lugar informe: de límites imprecisos, y fiable solo bajo la cautela que acompaña a su permanente disposición a la revisión crítica. Ninguna forma de memoria por sí sola puede hacer que el pasado se encarne en el presente.

El arte de contar una historia –también de contar ficciones- ha jugado con la síntesis y la reorganización de la experiencia del tiempo (Veyne, 1984). En las interpretaciones clásicas se sugería que la historia era una narración de *verdad* en tanto que la ficción desatendía por naturaleza este requisito. Hoy pensamos que, estando la historia referida a la veracidad de los hechos que acumula o narra, y moviéndose la ficción en el campo de la improbabilidad de los mismos, no es tan sencillo sin embargo deslindar ambos espacios. Igualmente, mientras en la historia tradicional era grande el peso del acontecer primero y luego la descripción de los modelos y de los sistemas o estructuras, en los relatos de ficción los hechos tenían desigual importancia, sirviendo además al relato de ancla en el tiempo. En definitiva la distinción entre experiencia y ficción no es eficiente cuando se piensa en la novela histórica o en las series televisivas de tema histórico.

El arte de narrar historias que han practicado los escritores contemporáneos -historiadores o novelistas- o los cineastas elevó el relato en sí mismo hasta las cotas alcanzadas por los acontecimientos en él referidos. El orden narrativo –que surge del hábito de la ficción- incrementó su importancia y la asunción de formatos narrativos tomados en préstamo de los ámbitos de la ficción ha situado al relato histórico

en el punto de accesibilidad que exigía su difusión. Sin estas argucias, la historia que se investiga y escribe correría el peligro de agotarse en sí misma, en su metalenguaje inaccesible a los no iniciados. Al acudir a las ficciones –y a las metáforas- como mecanismo para su presentación al lector, la historia adquiere además una cualidad auto correctora por la vía del relato, en consonancia con la flexibilidad interpretativa natural del propio devenir histórico.

Narrar la historia mediante la ficción y las técnicas propias de las tradiciones narrativas –drama, tragedia, comedia-, amplía el discurso de la historia, abundando además en aquellos de sus aspectos que son comprensibles a lo largo del tiempo. La fiabilidad en el contenido del discurso no corre peligro porque se enfatizan en él los elementos plásticos y evocadores. Obviamente, ciertos momentos de la historia – hitos significativos en la mirada trans generacional- demandan del historiador que sea sensible a sus implicaciones éticas, vigilando la pulcritud y rigor en el manejo de la historia, que para unos autores son condiciones sine qua non, impedimentos para sus críticos. Así, de la brutalidad de los hechos y efectos de una guerra, cuya explicación exige una investigación sistemática, apenas nos dicen algo los relatos descriptivos o las síntesis interpretativas, pues la identificación con el absurdo que transmiten las batallas, los bombardeos o las matanzas, llega al lector antes por testimonios particulares de supervivientes o a partir de la reposición cinematográfica del escenario de una antigua ruina urbana. La fotografía (o el fotograma) de un campo vacío de vida, cuajado sin embargo de restos de proyectiles es sin duda más evocadora sobre la tragedia que la descripción minuciosa. Hay en la historia asuntos que, como la locura o el miedo solo son visibles en su individuación, siendo nombrados y adquiriendo rostro. Su generalización rebaja –en el relato- las señas de su identidad,

Además, cualquiera que sea la forma del relato, los historiadores saben perfectamente que no es posible mostrar toda la experiencia humana (la vida) en su laberíntica composición. Si la historia fuese un hilvanado de acontecimientos sucesivos, vinculados entre sí por una relación de causa y efecto, dirigidos hacia el futuro por una flecha inexorable de tiempo/progreso, este problema no existiría. Pero obviamente esto no es así. Los *acontecimientos*, especialmente en la contemporaneidad más reciente, son importantes siempre que reluzcan en un excelente telón de fondo. A los de naturaleza política se suman los *hechos* socio/culturales, en alza en el marco de la convivencia de opuestos que tiñe la claridad de esta época. Desde el impresionismo pictórico o literario podría tal vez dibujarse la red de acontecimientos que en los tiempos recientes comprimen el tradicional eje del tiempo transformándolo en un peculiar afiche que ha de leerse en direcciones contrarias. Así que, la realidad discursiva a propósito de los acontecimientos que consideramos relevantes va edificándose en paralelo al hecho en sí,

compitiendo con él en importancia y en verosimilitud. Desde una lectura de la historia en la que el tiempo es fundamentalmente *cultural*, ningún elemento de la narración es ajeno a la historia. Al seleccionar un hecho o conjunto de hechos considerados *trascendentes* para ser relatarlos desde la ficción, se accede a un *tiempo cultural* (Kramer en Hunt, 1989), en el que sí son factibles las caracterizaciones humanas universales: el orgullo o la vergüenza, el miedo, la cobardía, la ilusión y la esperanza, el sarcasmo y la ira...etc.

Las imágenes y la invención (La ficcionalizada es la dimensión imaginativa, mitificada, o poética de la historia) son instrumentos narrativos eficientes en el ejercicio de simplificación de la experiencia de todos. El tiempo narrativo ha de ser vigilado por los historiadores, pues en el medio audiovisual –y especialmente en la televisión- se comporta como un eterno presente, un *ahora continuo* que ha envejecido al momento de nacer, algo que no sucede en los libros.

Verdad televisiva e historia amena

En la industria televisiva, como en su momento ya sucediese con el cine, el objetivo central es la distracción o entretenimiento de los espectadores. Recordemos que la expresión en castellano *matar el tiempo* ha vinculado el ocio de las enormes audiencias modernas con el encendido del televisor. Lo cual no obsta desde luego para que las televisiones asuman además funciones informativas, propagandísticas e incluso educativas. La potencia del medio para la difusión de contenidos o de ideas fue administrada desde sus inicios convenientemente por los agentes de la construcción del relato histórico. La historia de una comunidad, país o nación ha sido abordada pues en los relatos de ficción televisivos desde los inicios del medio a mediados del siglo pasado. Se tomaba en cuenta que el destinatario del discurso era un grupo social extenso y no siempre homogéneo que, bien carecía de referencias históricas previas o, con imágenes prefiguradas, era no obstante sensible a tomar por cierto lo que se le contaba desde la televisión. Y ello fundamentalmente porque el discurso que emana de la televisión proviene de una *voz de autoridad*.

Pocos cuestionan las peculiaridades de la *verdad* en los relatos pseudo históricos que se emiten por televisión. Al agente de autoridad contemporánea que es en sí mismo el medio se añade la circunstancia de que en los créditos de las series se incluyen nombres de *asesores* del tema histórico. De modo que el espectador considera que una obra tan elaborada y en la que se han invertido tantos recursos no puede engañarles. ¿Qué sentido tendría por otra parte confundir al telespectador con mentiras históricas? Por lo general, el público no es demasiado quisquilloso con ciertos elementos de verosimilitud en la exposición de los argumentos, en las escenas o en las tramas. La

afición del público a este tipo de relatos se acrecienta sobre todo porque las productoras, que conocen muy bien su trabajo, procuran *fidelizar* a las audiencias.

En países como España, en los últimos años se ha abundado precisamente en la cuestión del relato audiovisual como un recurso para ayudar a la *recuperación de la memoria histórica*. Se asiste además al uso *presentista* de temáticas históricas de otros siglos, más proclives a la fabulación por desvincularse de la memoria. En relación con la actualización de la memoria histórica, en la que las ficciones televisivas juegan un cierto papel, pueden señalarse algunos aspectos que matizan la cuestión. En primer lugar, la recuperación de la memoria histórica nunca es obra solamente de actuaciones concretas ligadas a decisiones políticas o grupos de interés. Son muchos los elementos que se encuentran a la hora de rescatar del olvido ciertos asuntos históricos. La voluntad pública –y la política- no es desde luego menor. Las leyes de la memoria en diversos países del ámbito latino e hispano así lo atestiguan. En segundo lugar, conviene apuntar que los temas elevados al *prime time* de la parrilla televisiva no están forzosamente vinculados al interés público de la memoria histórica.

El exceso de *prevalencia* social de un tema histórico puede también jugar a la contra de una producción por convertirse en sensible ante la opinión pública, o cargar en exceso sobre el debate social en curso, desmotivando así a las audiencias, que buscan en el encendido del televisor una oportunidad de relajación y entretenimiento. En situaciones de crisis social por ejemplo, las audiencias tienden a premiar los relatos escapistas, escasamente profundos o verificables en términos históricos. Pero esto no es una regla universal, pues también se da el caso del aprecio popular por series localizadas en un *lugar* –tiempo y espacio- y con fuerte carga histórica. Suele ser descartable el interés por la ficción histórica que aproxima el *pasado inmediato* al presente, pues lo muy reciente no se interpreta como auténtico pasado o carece en el imaginario colectivo del atractivo de tiempos más remotos.

Las narraciones arrastran consigo los usos del pensamiento del presente, aún si el pasado es su principal materia prima. De este modo y por lo general, el interés de las series con respecto a sus consumidores es de doble dirección. En algún caso pueden dar noticia de la formación histórica de los espectadores, pero lo que más interesa a los historiadores son las razones por las que el producto gusta al público, ya que son las que sugieren datos sobre la historia del presente de una nación, por ejemplo. Como fuere, ¿qué ven los historiadores en estas narraciones que aluden generalmente a la historia nacional de las audiencias que las consumen? En primer término, estas producciones mejoran sin duda el vínculo general de las poblaciones con la historia. En segundo, propician escenarios para la actualización del pensamiento crítico, pues permiten que el espectador se introduzca en los nudos de los conflictos y afronten los elementos de los

cambios históricos. Las series fomentan además la empatía, ilustrando a propósito de aspectos asumidos como universales en la ética contemporánea.

Las generaciones que se reconocen en los relatos, y sucede con frecuencia en aquellos que se ubican en episodios de la experiencia nacional, juzgan la construcción de los guiones en función del relato personal, en el que predomina la memoria. Pero, como ya se vio, nunca la memoria es trasmutable por la historia y viceversa. Muchos de los espectadores de estas series televisivas, a veces llamadas *de época*, ejercitarán juicios a propósito de lo que ven: de si es *real* o no, si se parece a lo que vieron, vivieron o respecto a lo que al menos tuvieron referencia directa. En algunos casos los espectadores sentirán amortiguada la añoranza de un tiempo, de su juventud o niñez, y repetirán a sus parientes más jóvenes la semblanza de un tiempo pleno en usos y valores desaparecidos en el presente. Tampoco es infrecuente el rechazo, el gesto torcido ante lo que se entiende es mera referencia a un tiempo erradicado.

Por alguna razón que conecta seguramente con la confusa sensibilidad colectiva, las series televisivas ambientadas en la historia de un país tienen por lo general un tono melodramático. La sonrisa que provocan en el espectador tiende a ser leve e instigada por el candor que emana de personajes perdedores o de situaciones tragicómicas. El melodrama es parte de muchos seriales en los que la historia es un trasfondo muy lejano, o de la historia formal que se toma la licencia de usar personajes ficticios para suavizar su presentación. En las producciones televisivas contemporáneas referidas a la historia, la tensión dramática central se afloja gracias a la introducción de situaciones y personajes de ficción que, no refiriéndose a sucesos y figuras históricas concretas, pueden recordarnos aspectos humanos o falibles de la condición pública y heroica de quienes protagonizan la historia en la primera línea.

Las ficciones televisivas han sido esenciales en ciertas comunidades en las que el acceso al conocimiento de la historia a través de la lectura era débil. Es cierto que las ficciones televisivas pueden distraer al espectador de los discursos más armados, pero cabe añadir a este respecto que algunos de los enfoques históricos habituales en los libros carecen de menos elementos de calidad que las producciones audiovisuales. En el caso televisivo, como en el escolar, se trata de relatos de iniciación que abren las puertas al interés por el conocimiento de un tema, creando imágenes e improntas a propósito de la historia narrada. A favor de la historia ficcionada que se puede ver en la televisión, conviene señalar que los medios y recursos utilizados hoy son mucho más versátiles que los utilizados por los propios historiadores desde los inicios de la ciencia histórica. Las enormes posibilidades técnicas del discurso audiovisual para dar al relato verosimilitud histórica han sido origen por otra parte de fórmulas magníficas, al estilo de los *docudramas*, *biopics*, etc, que agilizan el vínculo entre discurso y receptor de la historia.

Como contrapartida la naturalidad con que el espectador llega a la historia a través del medio televisivo y la ficción que le sirve de acceso, limita el esfuerzo de concentración que requiere introducirse en un relato histórico para quedarse en él.

Un tiempo cotidiano para una historia de posguerra

Las ficciones televisivas ambientadas en una época de la historia de un país tienen, especialmente en la sobremesa, un público laboralmente no activo y femenino preferente. Pese a los rotundos cambios en relación a la incorporación de las mujeres al trabajo, su persistencia al frente de la vida doméstica es, aún en el siglo XXI, un elemento definitorio de la España social. Existen matices especiales que sugieren el vínculo a lo largo del tiempo entre estas mujeres que miran –en ocasiones sin ver- los *seriales* de sobremesa y aquellas del pasado cuyas vidas –de manera ficcionada- se narran en algunos de ellos. A fin de poner en contacto el ayer historiado con el ayer ficcionado, mencionaré a continuación algunos aspectos generales de la formación educativa e ideológica de las mujeres españolas en las décadas centrales del siglo XX.

En las dos décadas siguientes a la Guerra Civil española, las difícilísimas condiciones materiales del país y la escasez de empleos elevaban las cifras del paro masculino, por lo que convenía *asesorar* a las mujeres en el sentido de abandonar cualquier intención de trabajar fuera del hogar. Esta particularidad no fue específica de España, pues también se vivió la escasez de trabajo para las mujeres de los países occidentales al concluir la II Guerra Mundial. En España la restricción de las mujeres en el espacio público fue extrema por razones también ideológicas y de oportunidad política. En el Fuero del Trabajo promulgado en 1938 se hablaba de “liberar a la mujer casada del taller y de la fábrica”, y la Ley de reglamentaciones de 1942 implantaba la obligatoriedad de abandono del trabajo por parte de las mujeres cuando contraían matrimonio. Es esta una historia que las abuelas españolas cuentan hoy a sus nietas veinteañeras sin que estas les hagan mucho caso. En una época de gran escasez de empleos y aumento de las migraciones al extranjero se enmascaraba la prohibición de trabajar fuera de casa con el argumento de la preocupación gubernamental por el bienestar de las mujeres. El Decreto de 26 de julio de 1957, menciona a niños y mujeres como *media fuerza de trabajo* y el régimen de Franco dio publicidad desde sus comienzos a un conjunto de rasgos asociados a la supuesta naturaleza de las mujeres: su inferioridad intelectual, la impresionabilidad y fragilidad de su carácter, su emotividad y fácil sumisión. Desde estas consideraciones, la estructura educativa tomaba en cuenta la función social reproductora, de esposa y madre ejemplar de las mujeres, y la forzosa aceptación de los rasgos *propios de lo femenino*, desterrando de su imaginación el ideal del trabajo asalariado que a comienzos del siglo XX

en otros países de Europa y de América abrió las puertas a la incorporación de las mujeres al ámbito de la vida pública.

El sistema de educación en el Franquismo contribuyó a la segregación social de las mujeres españolas. Propuso un modeloⁱ en el que se incorporaban los valores del tradicionalismo, el catolicismo y el falangismo. La II República había abundado con ahínco en la alfabetización, la construcción de nuevas aulas y escuelas, incorporado el laicismo (Molero, 1991). Pero la guerra y la derrota del régimen republicano supusieron la interrupción del proceso de generalizar la enseñanza a todas las capas de la población que, en la zona republicana, no había dejado de intentarse ni siquiera en estado de guerra. Los puntos ideológicos de la educación franquista fueron el catolicismo y el nacionalismo (Botti, 1992), instrumentalizados por los hábitos de la obediencia, disciplina, uniformidad y centralismo. Los textos en los libros educativos (Sánchez, 2004) para niños se adaptaban al modelo señalado, siendo probablemente el *Florido Pensil* (Sopeña Monsalve, 1994) el texto de mayor referencia colectiva en la memoria de muchos españoles niños en la posguerra (Pedrero y Piñero, 2006). La historia fue un tema central en la educación infantil, en los libros, pero también en los TBOs (libros de tiras cómicas), en los seriales radiofónicos de la sobremesa y la tarde, con los niños ya en casa, y más tarde en la televisión controlada por el régimen. El nivel de formación de las maestras – jovencitas y monjas- de primeras letras en la posguerra, pues las maestras de la II República habían sido depuradas en su gran mayoría, era, salvo honrosísimas excepciones, decepcionante.

Sin duda, las niñas fueron muy desfavorecidas en estas décadas centrales del siglo XX español, pues perdieron su consideración de personas susceptibles de razonar por sí mismas y de adquirir conocimientos para el desarrollo de una vida autónoma. Su inserción funcional en el estado franquista quedó en manos de la llamada Sección Femenina de la Falange (Suárez Fernández, 1993). Desde la Sección Femenina también se procuraba atajar el analfabetismo de las chicas del campo, a las que se instruía en el conocimiento de las *primeras letras*, la religión, el trabajo doméstico y la costura, bajo la propaganda de la españolidad y de su débito para con España, en la tarea del cuidado a la familia.

El uso social –y la ley- establecían la dependencia absoluta de las mujeres del varón (marido, padre, hermano..., incluso hijos mayores de edad). Sin el permiso de un hombre una mujer española en el franquismo carecía de libertad en la actividad económica, no podía trabajar, detentar la propiedad de un negocio, abrir una cuenta bancaria o viajar fuera de la casa. Se prohibió el divorcio instaurado en la República (Lezcano, 1979), de manera que la indisolubilidad del vínculo marital fue incrustada en la doctrina escolar, mostrándose las separaciones entre marido y mujer como fruto de situaciones peculiares

y, en cualquier caso, contra natura. El aborto o la contracepción –jamás referidos en un lenguaje claro y abierto, y menos aún delante de los niños- serían prácticas *oscuras*, condenadas a la marginalidad y la criminalización de las mujeres (Babiano, 2007). No obstante, la evolución del país –necesitado pronto de mano de obra barata en ciertos sectores emergentes como el textil- supuso la incorporación de algunas mujeres a tareas fuera del hogar. Así, por el Decreto de 8 de mayo de 1947, se estableció el derecho al voto (en un país en el que no había elecciones de ninguna clase) de las mujeres españolas, y en 1961 se dictaba una legislación sobre “*Derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer*”.

La verosimilitud histórica en el ayer ficcionado

De estos temas y de otros asuntos que conciernen a las décadas centrales del siglo XX español tratan en la última década algunas de las series televisivas de mayor éxito en España. Las cadenas de televisión –públicas y privadas- han asumido su parte de carga en el relato histórico ficcionado, elaborando producciones por lo general muy bien acogidas por el público. Sin duda alguna, uno de los experimentos con más apoyo de la audiencia y periplo además internacional es la serie *Cuéntame cómo pasó*, cuyos episodios, fueron grabados y emitidos semanalmente de forma casi ininterrumpida durante la pasada década. En ellos se hace una muy cuidada trasposición a la España puntera, que a mediados de dos mil consigue un hueco en el G8, de aquella España del tardofranquismo años finales de los sesenta y comienzos de los setenta, y de los primeros de la Transición a la Democracia, una época turbia y gris de frágil memoria.

Esta serie, de factura impecable –los mayores de la casa no cesan de reconocer en ella su propio entorno familiar en el hábitat y en las peripecias de sus protagonistas- caló en los espectadores y en el imaginario colectivo español de una forma muy honda. Seguramente son pocos hoy en España los que al escuchar el apellido Alcántara no evocan automáticamente a la familia de la televisión. Los avatares de la mencionada familia durante todos esos años son de alguna manera las peripecias sociales, económicas, políticas, culturales, sentimentales... etc, de la mayor parte de los españoles que vivieron en ese tiempo y de quienes –y esto es lo más interesante- no habiendo nacido aún, ven por primera vez la historia reciente del país en la pantalla del televisor. Excelentes guiones y actores apoyan esta enorme empresa de producción, muy premiada por otra parte. En esta obra hay interés por el tono del lenguaje –diferente del actual- de un reciente pasado. Los vocablos expresan una semántica particular y los personajes se mueven en el ambiente o en la escena dentro de los márgenes físicos y anímicos –limitadísimos- que propiciaba el franquismo. Algo muy sutil que la historia escrita sobre este periodo casi nunca toma en consideración a efectos de lo que es menester contar.

También en la última década las producciones de historia televisiva en España han venido insistiendo en el tardofranquismo y en la etapa de la transición a la democracia con telefilms de títulos contundentes como: *20-N. Los últimos días de Franco*, (2008, Antena 3), o *El día más difícil del Rey* (por TVE1) a propósito del golpe de estado, y *23F. Historia de una traición* (Antena 3) emitidas ambas en 2009, rememorando el golpe de estado militar y la toma del Congreso de los Diputados del 23 de febrero de 1981. Historia en este caso altamente ficcionada con referencias históricas más difusas fue *La Señora* (Antena 3, 2008-2009) que recalca en los años veinte bajo la dictadura de Primo de Rivera en la España de Alfonso XIII, un tiempo de afanes industriales y modernizadores en una España sin embargo aún rural y a desmano del boyante contexto internacional.

Pero sin duda, ha sido la telenovela de TVE *Amar en tiempos revueltos*, producida por Diagonal TV y emitida por TVE 1 diariamente entre 2005 y 2011, una de las series más populares de los últimos años. Destinada a un público variopinto y de sobremesa, se caracteriza por la benevolencia del discurso y corrección en el tono sugerido, con respecto a una época sin embargo, la de la posguerra en Madrid, sórdida y brutal que las narraciones históricas escritas tratan por el contrario con la aspereza que requiere un tiempo que no es meramente *revuelto*, sino de sorda miseria, de humillación, crueldad, y sobre todo de un silencio que ampara la vergüenza.

En *Amar en tiempos revueltos*, la producción ha sido bien documentada, bajo el asesoramiento de historiadores muy solventes, atendiendo a temas sensibles de la época: la estricta moral impuesta por el régimen, el corporativismo y las jerarquías sociales, también la falta de un discurso libre y crítico, el aislamiento (y pobreza) cultural y educativa del país, o la anticuada, en términos de contexto occidental, posición de las mujeres en la esfera pública. La narración televisiva está desprovista de acritud, ya se ha dicho, enfatizando incluso la resignación del carácter de algunos de los personajes que doblegados, socialmente hablando, no manifiestan la natural antipatía por quienes les controlan y sí en cambio una cierta compasión por la *infelicidad* de los poderosos – empresarios y jerarcas del sistema- bajo cuyos designios e intereses económicos ellos van sorteando los obstáculos de la penuria cotidiana.

Como fuere, lo cierto es que los temas sugeridos por la trama: las dificultades económicas y los amores asimétricos de los personajes, el empleo escaso, el servicio doméstico, la maternidad heroica de las no casadas y hasta la homosexualidad de un extranjero que apenas puede respirar en el país, atraen la atención del espectador que conociera la época de primera mano en el sentido de medir en él la autenticidad de sus propios recuerdos, y atraen el interés del joven, que quizá sabe de aquello por referencias ajenas. Ambos confrontan, comparando, lo que se dice fue el ayer nacional con lo que se cree saber es el presente del país. Al tener en consideración a este segmento de

televidentes que no vivió en la época narrada, la serie ha cuidado que la propuesta de temas de comportamiento social y moral clásicos estén sugeridos por las preguntas y las inquietudes del presente.

En realidad este enfoque es poco afín a la *verdad*, pues las relaciones extramatrimoniales o entre homosexuales, la implicación de las mujeres en la vida pública o el activismo laboral, ciertamente se daban en aquella España de mediados del siglo XX pero se trataban de un modo muy oblicuo –a fin de sortear la censura- tanto en las conversaciones domésticas, como en las públicas, esto es, en las narraciones literarias, teatrales, cinematográficas, radiofónicas... Lo cual no era óbice para que los españoles estuvieran familiarizados con la doble moral, con la existencia de parejas *arreguntadas*, que no podían casarse porque la ley de divorcio de la República había sido derogada; con los hijos ilegítimos, los abandonados en las casas de huérfanos; o con la llamada *mariconería* de los hombres *inmorales*, un comportamiento que conducía a sus protagonistas a las comisarías, donde se les molía a palos; y cómo no, familiarizados con las *putas*, o *mujeres de la calle*, cuyo oficio estaba estigmatizado aunque era tolerado en aquella España, y al que la opinión pública de la época solía adscribir sin miramientos a las mujeres solteras con ingresos.

Frente a la tradición del realismo y la comedia de tinte negro que raya en el esperpento habitual en el cine español de la posguerra –obras maestras mencionables-, la serie *Amar* abunda en la tolerancia y la comprensión de los débiles, pero también de los que fueron intolerantes con los débiles. En la serie no hay culpa en los personajes que incurren en la anormalidad social, tampoco en los promotores de las huelgas. Se les otorga en cambio la condición de víctimas y una buena dosis de bondad que les lleva a perdonar a quienes les fustigan a diario. La deshumanización de los personajes afines al régimen franquista se muestra en la serie como mera cerrazón de carácter o torpeza y se dibuja de un modo tan nítido que, presa del estereotipo, hasta los malos se arrepienten de sus actos, humanizándose al cabo.

En el relato, a lo largo de los capítulos, se evocan todas las situaciones posibles en familia y sociedad de las mujeres de aquellos años: el matrimonio como lugar central de la vida, el trabajo dentro de la pequeña empresa familiar, los estudios difíciles y solo aptos para un grupo privilegiado de chicas, la religión... La mudez de las mujeres ante el discurso masculino..., y también la ambición desmedida o las ansias de independencia, por supuesto escarmentada por la mala suerte. Tanta preocupación por el devenir de las mujeres no obedece a ningún rasgo de la sociedad de la época sin embargo, y refleja en cambio la importancia del tema en el presente. Las mujeres de la serie son amigas y enemigas entre sí, se muestran solidarias y celosas, propensas al radicalismo religioso o al libertinaje, pero sobre todo a la contención responsable en su comportamiento y a la

sensatez de sus juicios. Se trata de personas buenas, cada una a su manera, mejores y más fuertes en general que los hombres que, amándolas, juzgándolas, o castigándolas con sus juicios y acciones, las acompañan en la vida.

La fuerza de la nostalgia que avala esta producción camufla el engaño pues, siendo cierto que las mujeres de esta serie son ejemplos atemporales de tenacidad y resistencia ante la adversidad, lo cual las acerca al espectador, no lo es menos que ya el franquismo propuso estas mismas cualidades en la educación doméstica de las españolas. Al aproximar sus avatares y logros a los de las mujeres del presente se sugiere una empatía que solo es posible porque un sector muy extenso de las mujeres españolas del siglo XXI sigue atendiendo a ciertos estigmas socio familiares que les instan a ser eficientes en la atención a la familia, lugar en el que comienza y termina buena parte de su experiencia social. Así, el tono sentimental del formato de la serie contribuye a un discurso conformista, ajeno a la contestación o la rebeldía. La historia *sentimentalizada* es una historia que se *feminiza* en su apoyo a los tópicos tradicionales.

Como un logro indudable de esta producción de ficción que tiene un fuerte referente histórico, menciono los múltiples personajes que encarnan supuestamente algunos tipos –hombres y mujeres- muy concretos de los españoles de la época. Estos caracteres entran y salen de las temporadas vinculados entre sí por tramas generalmente de índole personal. Ciertos personajes de rango público se van haciendo hueco también en las historias de las últimas temporadas. Hay policías, autoridades militares, jefes del Movimiento Nacional, periodistas (del semanario *Sucesos*, trasunto del periódico de sucesos real, *El Caso*). La producción es cercana a una realidad de la que la España actual es muy poco consciente: la homogeneidad cultural e incluso étnica de los españoles durante buena parte del siglo XX. Los personajes *discordantes* son escasos y se integran en la narración muy artificiosamente, pues lo habitual en la España de aquel tiempo era gente muy parecida entre sí (blancos y católicos), con independencia de su condición económica. La diversidad en la España de la posguerra estaba limitada prácticamente a la condición de los extranjeros, pues ni siquiera podía uno toparse en el régimen con sujetos *disidentes*: muertos o exiliados. Las referencias al mito republicano se van dejando caer muy de tanto en tanto en las conversaciones de tono resignado o nostálgico, a media voz, en la portería o en el bar.

Epílogo. El *Presentismo* en la historia de relato ficcionado

La ciudadanía y los televidentes buscan en la pantalla, además de entretenimiento y amenidad, las huellas de su memoria (la suya propia o la heredada) y la verificación, mediante algún tipo de discurso formal, de estas fuentes de narración voluble o informal. El debate sobre la historia reciente de España, la de las décadas centrales siglo XX en

especial, ha entrado en los hogares en los últimos diez años a la hora de la sobremesa o en el prime time nocturno, que en España corresponde a un tramo horario inusual, a partir de las 9 horas. Como fenómeno paralelo, pasados los años de tensa inquietud por establecer el discurso de los hechos políticos, se aprecia un incremento en el interés popular por la historia cotidiana y sentimental del país. De modo que, tras años de debates mediáticos a propósito de temas históricos *hard*, véanse los relativos a los aspectos políticos e la Guerra Civil y del Franquismo, en los comienzos de la democracia, la tendencia es la de mirar el pasado en una clave más *soft*.

Así, la confluencia de guiones certeros y del interés generacional por abundar en aspectos de la historia menos irritantes y que conciten la atención y cierto diálogo inter generacional confluyen en la producción de tramas de tinte histórico en las que el espectador encuentra fácilmente un espacio cómodo para reencontrarse o tomar un primer contacto con el pasado nacional. Y esto no es específico del caso español, pues en el Reino Unido por ejemplo, ha tenido un enorme éxito una serie televisiva: *Llamad a la Comadrona* (*Call the Midwife*) (2012 1ª temporada) que, basada en los libros autobiográficos de Jennifer Worth, relata la aventura de los comienzos del Estado Social en la posguerra británica a la que da voz la memoria de una antigua comadrona.

La cuestión central a mi juicio, desde una perspectiva de la escritura de la historia, habría de ser la de fijar la atención en cómo estas producciones televisivas contribuyen a fijar un imaginario renovado, una ficción comunitaria de tinte verosímil a propósito de una historia cada vez más remota y ajena a las generaciones vigentes. Pero este asunto es tangencial en los debates propuestos por los historiadores españoles pues se considera aún prioridad las cuestiones político-sociales (también la cultura como experiencia pública y gubernamental) de la historia española del siglo XX. El impacto en la formación de las mentalidades colectivas del presente que tienen las series televisivas de éxito como *Amar en tiempos revueltos* o más recientes, como *El tiempo entre costuras* (2013), constituye para los historiadores un horizonte menor en su trabajo investigador o meramente reflexivo.

Sin embargo es un error no fijar la atención en estas cuestiones aparentemente insignificantes, ya que son las series televisivas que toman como referencia la España de las décadas centrales del siglo XX las que los españoles menores de cuarenta años toman como fuente de conocimiento a propósito de las circunstancias que han limitado en España el libre acceso y uso de los derechos y libertades fundamentales durante buena parte del siglo XX. Los jóvenes ven también que el país de sus mayores estuvo dominado por un conjunto de hábitos cotidianos tales como la obediencia ciega a la autoridad, a la jerarquía irracional, o el miedo atávico al *qué dirán*, a ser socialmente *señalado*, cuando no al peligro constante de denuncia a las autoridades por parte de algún vecino o familiar.

Este tipo de hábitos del pasado referidos en los seriales son importantes, pues afectaron a la población cuya historia en cambio se aleja de asuntos tales como el relevo de autoridades en un ministerio o la implantación en un país de una legislación lesiva.

Sin embargo, los historiadores tienen su parte de razón al acusar a estas producciones del vicio del *presentismo*. Y no hace falta mucha perspicacia para darse cuenta de la perspectiva *Whig* que por lo general abunda en el relato histórico de ficción en televisión. *La interpretación Whig de la historia* fue, con este título, publicada en 1931 por el historiador británico Herbert Butterfield, que criticaba el uso presentista de la historia que hacían los historiadores en su época (Orsi, 2013). Al uso presentista de las ficciones a propósito de la historia reciente de un país en general, cabría añadir, ahora para el caso español, la intención aleccionadora e instructiva de los discursos televisivos que tienden inevitablemente, pese a la moderación de la retórica discursiva que usan, a la moralización.

Es posible que en estas narraciones de historia ficcionada no se haga otra cosa que incidir en lo ya aprendido por la España de la Democracia (1975 hasta hoy), véanse las indudables bondades del diálogo y de la solidaridad en la sociedad, el valor de la diversidad y del uso crítico del legado histórico en todas sus dimensiones. De este modo, puede resultar desconcertante, o síntoma de la supuesta inmadurez cívica de los espectadores, el patente *conservadurismo* discursivo de estas producciones, en las que se explicitan dos tipos de personas: las que aman la concordia y de progreso en igualdad de oportunidades, y las que aspiran al inmovilismo e intentan imponerlo mediante las técnicas autoritarias de toda la vida. Al aludir al conservadurismo que, a mi juicio, observan este tipo de producciones recientes, no puedo sino mencionar el tinte paternalista que rezuman algunas de estas ficciones de referencias históricas, temerosas quizá las televisiones (pública y privada) aún en España, de propiciar en las audiencias miradas críticas hacia su pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

Paloma Aguilar, "La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas", en Santos Juliá, *Memoria de la guerra y el franquismo*, dir. (Madrid: Taurus, 2006) 288-289.

Amar en tiempos revueltos: Disponible en Internet (30.01.2012): <http://www.rtve.es/television/amarentiemposrevueltos.shtml>

Amar en Tiempos Revueltos (Barcelona: Plaza y Janés, 2012). Texto sobre la serie televisiva.

Enrique Bordería, "Los medios audiovisuales y la Historia. Memoria del franquismo y la Transición en la serie *Cuéntame cómo pasó*", en *Aula de Historia Social* 15 (2005): 54-62.

Milly Buonanno, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (Barcelona: Gedisa, 1999).

Milly Buonanno, *L'età della televisione. Esperienze e teorie* (Bari: Laterza, 2006).

Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, (Barcelona, Crítica, 2001)

Peter Burke, *Formas de Historia Cultural*, (Madrid: Alianza, 2006).

Enrique Bustamante, *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia* (Barcelona: Gedisa, 2006).

Enric Castelló, *Sèries de ficció i construcció nacional. Imaginat una Catalunya televisiva*. (Tarragona: Publicacions URV, 2008).

M^a del Mar Chicharro Merayo y José Carlos Rueda Laffond, "Televisión y ficción histórica: *Amar en tiempos revueltos*", en *Comunicación y sociedad*, 21, 2, (2008): 57-84.

Josefina Cuesta, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España siglo XX*, (Madrid, Alianza, 2008).

Patricia Diego, *La ficción en la pequeña pantalla: cincuenta años de series en España*, (Pamplona: Universidad de Navarra, Eunsa 2010).

Gary R. Edgerton, "Television as Historian. A Different Kind of History Altogether", in Gary R. Edgerton y P. C. Rollins, *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Eds., Kentucky: Kentucky University Press (2001):1-29.

M^a A. Fernández Jiménez, *Pilar Primo de Rivera. El falangismo femenino* (Madrid, Síntesis, 2008).

Carlos Forcadell et. alii, *Usos públicos de la historia y políticas de la memoria*, eds. (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004).

Mario García de Castro, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España* (Barcelona: Gedisa, 2002).

François Gocicheau, *Guerra Civil. Mito y memoria*, ed. (Madrid: Marcial Pons, 2006).

Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón, "La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil", *HMiC*, 3, (2005):161-166.

Juan Francisco Gutiérrez Lozano, *La televisión en el recuerdo. La recepción de un mundo en blanco y negro en Andalucía* (Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad y RTVA, 2006).

Sira Hernández Corchete, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*, (Barcelona: Gedisa, 2008).

Eric Hobsbawm and Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, dirs. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

Santos Juliá, *Memoria de la guerra y el franquismo*, dir. (Madrid: Taurus, 2006).

Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la Postguerra Española*. (Barcelona, Anagrama: 1982).

Francesc-Andreu Martínez, "Memoria social e historiografía mediática de la Transición", en *VII Congrés de l'Associació d'Historiadors de la Comunicació. 25 anys de llibertat d'expressió. Treballs de Comunicació*, 20, (2005): 34-54.

A. Molero, *Historia de la educación en España: la educación durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1939)*. (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991).

M^a Jesús Molina, "La postguerra española de 'Amar en tiempos revueltos' conquista Nueva York", *www.elmundo.es*, 3.V. (2007).

Mujeres y educación durante el franquismo en imágenes. La Sección Femenina y el Auxilio Social (1934-1977) (Madrid: Espuela de Plata, 2010).

Robert Niemi, *History in the Media. Film and Television* (Santa Barbara: ABC-Clio, 2006).

Hugh O'Donnell, "High Drama, Low Key: Visual Aesthetics and Subject Positions in the Domestic Spanish Television Serial", in *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8, (2007): 37-54.

Manuel Ortiz Heras, *Memoria e historia del franquismo: V Encuentro de Investigadores*. (Universidad de Castilla la Mancha, 2005).

M^a G. Pedrero y C. Piñero. *Tejiendo recuerdos de la España de Ayer. Experiencia de posguerra en el régimen franquista*, (Barcelona: Narcea, 2006).

Proyecto de investigación, *Historia de la Representación Audiovisual de la Guerra, 1898-2003*. Proyecto de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, ref. HUM2004-05353/HIST.

Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, (Ariel: Barcelona, 2001).

Robert Rosenstone, "La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla", en *Istor*, 20, (2005): 91-108.

José Carlos Rueda y Amparo Guerra. "Televisión y nostalgia. *The Wonder*

Years y Cuéntame cómo pasó”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, (2009): 396-409.

José Carlos Rueda. “¿Reescribiendo la Historia?: Una panorámica de la ficción televisiva española reciente”, en *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 29, (2009): 85-104.

Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, (Madrid: Cátedra, 2006).

S. San Román, *Las primeras maestras: los orígenes del proceso de feminización docente en España*. (Barcelona: Ariel, 1998).

Paul Julian Smith. “Transnational Telenovela: The case of *Amar en tiempos revueltos* (*Loving in Troubled Times*)”, in *Critical Studies in Television: Scholarly Studies in Small Screen Fictions* 3-2, (2008): 4-18.

Vivian Sobchack, *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, ed. (New York: Routledge, 1996).

L. Suárez Fernández, *Crónica de la Sección Femenina*, (Madrid: Asociación Nueva Andadura, 1993).

Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres: Docudramas, docufictions et fictions du réel*, (Paris and Louvain-la-Neuve: De Boeck Université, 2008).

Pere Ysàs, “Una nota sobre la crisi del franquisme i la transició a la democràcia”, en *Historia Moderna i Contemporània*, 3, (2005):101-109.

Bibliografía citada

J. Babiano, *Del hogar a la huelga: trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*, ed. (Madrid: Catarata, 2007)

Alfonso Botti, *Cielo y dinero: El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)* (Madrid: Alianza, 1992).

E. Castelló, “The Nation as Political Stage: A Theoretical Approach to Television Fiction and National Identity” *International Communication Gazette*, 71 (2009), 303-322.

Juan José Carreras y Carlos Forcadell, *Usos públicos de la historia*, eds. (Madrid: Marcial Pons, Universidad de Zaragoza, 2003).

A., Compte-Sponville, *¿Qué es el tiempo? Reflexiones sobre el presente, el pasado y el futuro*, (Barcelona: Andrés Bello, 2001).

Montserrat Huguet, “La memoria visual de la historia reciente”, en Gloria Camarero, *La mirada que habla: cine e ideología*, ed. (Madrid: AKAL, 2002), 8-22.

Montserrat Huguet, “La memoria tolerada” en *Congreso Internacional: Historia y Memoria*, (Granada: Universidad de Granada, 2007).

L. S. Kramer L. S. "Literature, Criticism, and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick La Capra" en L. Hunt, *The New Cultural History*, coord, (London: University of California Press, 1989).

H. C. Lea, "Ethical Values in History", en *American Historical Review* 9, (1904), 233-246.

R. Lezcano, *El divorcio en la Segunda República*, (Madrid: Akal, 1979).

A. Molero, A, *Historia de la educación en España: la educación durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1939)*, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991).

Rocío Orsi. *Butterfield y la razón histórica. La interpretación Whig de la historia*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013).

M^a. G. Pedrero y C. Piñero, *Tejiendo recuerdos de la España de Ayer. Experiencia de posguerra en el régimen franquista*, (Barcelona: Narcea, 2006).

Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración* vol. III. *El tiempo narrado*, (Madrid: Siglo XXI, 1996).

Paul Ricoeur, *Historia y narratividad* (Barcelona: Paidós, 1999).

C. Sánchez, *Leer en la Escuela Durante el Franquismo*, (Murcia: Universidad de Castilla la Mancha, 2004).

Fernando Sánchez Marcos, *Las huellas del futuro: historiografía y cultura histórica en el siglo XX*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012).

A. Sopeña Monsalve, *El Florido Pensil (memoria de la escuela nacional católica)*, Barcelona: Crítica, 1994).

María Ángeles Rodríguez Cadena. "Contemporary Hi (stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television" in *Film and History*, 34, 1, (2004), 1,49-55.

Paul Veyne, *Como se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, (Madrid: Alianza Universidad, 1984).

Hyden White, *El texto histórico como artefacto literario*, (Barcelona: Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003).